

FİLMSEL ZAMANIN YARATILMASINDA FİLMSEL ARAÇLARIN ZAMANI ETKİLEMEDEKİ ROLLERİ

Doç. Yalçın DEMİR

Giriş

Sinema öykü anlatan bir araçtır ve film her zaman bir öyküdür. Kracauer'e göre, öykü olmaksızın film yüzeyde bir yaşam görüntüsüne mahkum olur. Filme tam bir gelişim şansı veren öge öyküdür. Bazin, filmde öykü anlatmaya çalışan yönetmenin deneysel gerçeğin görüntülerini öyküyü oluşturacak soyut ilişkileri yaratmak için kullanması gerektiğini söyler. Her Kracauer hem de Balazs için öykülü film ekonomik olduğu kadar sinemanın estetik temelidir.

Filmin oluşmasında yönetsel kararların hedefi bir öykü anlatmaya yöneliktir. Bu öykü anlatmayan filmler için bile doğrudur. Ayırıcı bir nitelik olarak, perdedeki görüntülerin herbir dizisi yaklaşıklık olarak bir öykü düşüncesi uyandırabilir. Pekçok soyut düşünce, sav ya da yargı sadece bir aksiyonlar dizisi olan öykü yardımıyla somutlaştırılabilir.

Filmin yapısı ve kendine özgü nitelikleri onu, resim, yontu, roman ve iyatro oyunu gibi diğer sanat formlarından ayırmasına karşın, bir öykü anlatma aracı olma niteliği onun kısa öykü, roman ve tiyatro oyunu ile pekçok ortak öğeyi paylaşmasına neden olur. Bu ilk bakışta yanıltıcı görünebilir. Çünkü roman, kısa öykü okunmak için yazılır. Hatta tiyatro oyunu bile öyküsünü sahneye anlatmasına karşın, söze dayanma özelliği nedeniyle çok az bir ya-

ratıcı katkıyla okunabilir. Oysa film, öyküsünü görüntülerle anlatmaya çalışır. Filmin yaratılmasında bir plan olarak kullanılan senaryonun yazınsal bir anlayışa ve sözel üsluba uygun olarak yazılması bu zihinsel süreci diğer yazın formlarına yaklaştırmakla birlikte ona filminden ayrı bir varlık kazandırmaz. Erwin Panofsky'nin dediği gibi, gotik kapıdaki pervaz figürünün başarısı nasıl sadece yontu parçası olmasından kaynaklanmıyor, kapının mimarisi ile bütünleşmesine dayanıyorsa, film senaryosunun başarısı da sadece onun yazınsal bir metin olma niteliğinden çok perdedeki olaylarla bütünleşmesine dayanır. Ancak filmin görsel bir araç olma özelliği onun yazınsal öğeler içerdiği gerçeğinin gözardı edilmesine nadan olmaz. Yazınsal öğeler içinde en yalın en ilkel olanıdır öykü. Ancak yine de roman kısa öykü, tiyatro oyunu, film gibi pek çok karmaşık yapıların hepsinin ortak yanındır. Öykü ister filmde ister sözüedilen diğer yazın dallarında içiçe bulunduğu diğer öğelerden soyutlanacak olursa bir zaman şeridinin varlığı ile karşılaşılır. İlk bakışta ilginç bir yanı yokmuş gibi görünebilir. Üstlendiği fonksiyon ancak gerçek yaşamla öykü arasındaki bağlar gözden geçirildiğinde anlaşılabilir.

Yaşam zaman duygusuyla dopdoludur. Yaşam bir yandan saatle, dakikayla, günlerle, aylarla ölçülebilen bir zaman boyutu içinde sürüp giderken, diğer yandan değerlerle ölçülebilen bir boyutta içerir. Yaşam içinde geriye doğru bakıldığında tek düze olmadığı, kimi yerlerde unutulmayacak yoğunlukta önemli anlar içerdiği, geleceğe doğru bakıldığında ise hiçbir zaman tarih sırasına göre düzenlenmiş bir günler, aylar çizelgesi gibi olmadığı görülür. İyi kötü anılarla, beklentilerle, umutlarla, önemli işler ve kararlarla dopdolu görünür. Bu yaşam içinde geçmiş ile ilgili anımsamalarda zaman ile ne bellek ilgilenir ne de geleceğe yönelik beklentiler. Zamanın katı tutumundan, kronolojik gelişiminden kurtulunmuştur. İnsan bu yaşam içinde daha özgürdür. İşte günlük yaşam hemen hemen bu iki tür yaşamdan oluşur. Zaman içinde sürdürülen yaşam ve değerleri içeren yaşam. İster basit bir anlatım, ister karmaşık bir öykü, bir roman ya da film olsun bu iki tür yaşamı içerir. Bir yanda zaman içinde özgürce dolaşırken, diğer yandan da zamanın kronolojik yapısına da uyulur. Bu nedlne basit bir anlatım bile dokunurken zamanın yok sayılması düşünülemez Örneğin;

- . Yatağında dönüp duran bir adam. Uyuyamamaktadır.
- . Bir ayna kırılır.

. Bir telefon çalar, gibi gelişi güzel sıralanmış olaylar gurubu bir anlatım oluşturmaz. Çünkü olaylar arasında zaman ilişkisi yoktur. Aynı olaylar gurubu bir başka biçimde düzenlensin:

- . Bir adam patronu ile kavga eder.
- . O gece yatakta dönüp durur, uyuyamaz.
- . Sabah hala kızgındır. Traş olurken aynayı kırar.
- . Telefon çalar. Patronu özür dilemek için aramıştır.

Görüldüğü gibi basit bir anlatım formu bile geniş ölçüde içerdiği zamansal ilişkilerce belirlenir. Zaman insan yaşamında meydana gelen herşeyin anlatımında bir süreklilik, bir form ortaya koyar.

En basit bir anlatım formu bile geniş ölçüde zamansal ilişkilerce belirlendiğine göre, öykünün de, diğer anlatı formlarının da yapısı bir anlamda zamansal ilişkilerce kurulur. Filmin de yaptığı budur. Zaman içinde geçen yaşamı anlatmak. Ancak bunu yaparken bir yandan da zamanın tekdüze gelişimini kesintisiz sürekliliğini yoksayar. Film yönetmeni zamanla özgürce oynar. Onu gerçek yaşamda mümkün olmayan yöntemlerle işler. Geçmiş gelecek ve şimdiki zamanda geçen olayları birarada verebilir. Gerçek zamanın yasalarını bozarak ölçülebilir gerçek zamandan farklı, sezgi ile hissedilebilen bir zaman yaratır. Bunu yaparken de zamanın kullanımını etkileyen görüntü boyutu, kamera hareketleri, ses gibi araçlar yanında, öykünün anlatım süresini, olguların ortaya çıkış sırasını etkileyen çekimler arası geçiş yöntemleri ve kurgu gibi tekniklerden yararlanır.

Görüntü Boyutunun Zamana Etkisi

Filmde görüntü boyutnu çekim ölçekleri ve merceklerin türü belirler. Hepsinin de zaman üzerindeki etkileri birbirinden farklıdır. Nedir bu etkiler? Neye bağlı olarak değişir? İki belirleyici faktörün bunda rol oynadığı söylenebilir. Çekimlerin içerikleri ve merceklerin türleri.

Çekim ölçekleri incelendiğinde genel çekimlerin ayrıntılı bilgilerle dopdolu olduğu görülür. Olayın geçeceği mekan, kişiler ve mekanın içindeki nesnelerin seyirciye tanıtımı bu çekimlerle yapılır. İzleyici sahnede kimlerin olduğunu, pozisyonlarını, mekan içindeki

hareketlerini, giriş çıkışlarını hep bu çekimlerle öğrenir. Buna karşın yakın çekimlerin içerdiği bilgiler daha azdır. Mekan içinde belirli yerlerin, nesnelerin ya da bir ayrıntının vurgulanmasında kullanılan bu çekimlerde çoğunlukla oyuncuların yüz anlatımlarının ön plana çıktığı, kişilerin heyecanlarının, tepkilerinin, psikolojik durumlarının verildiği görülür.

Çekim ölçekleriyle ilgili bu özellikler birbirinden farklı zaman etkilerinin doğmasına neden olur. Genel çekimlerin incelenmeyi gerektirmesi perde zamanını daha fazla işgal etmesine, yakın çekimlerin de hemen kavranabilme özelliği daha kısa tutulmalarına neden olur.

Filmde zaman etkisi kullanılan merceğin türüne göre de farklılık gösterir. Bunda belirleyici faktör perspektiftir. Geniş açılı merceklerde perspektifin abartılı olması konu ile kamera arasındaki mesafenin gerçekte olduğundan daha büyük görünmesine neden olur. Bu nedenle kameraya doğru yaklaşan ya da kameradan uzaklaşan bir nesnenin hareketi bu merceklerle görüntülediğinde hareket gerçekte olduğundan daha hızlı görünür. Nesne gerçekte çok kısa bir yol katettiği halde çok uzak bir mesafeden yaklaşıyor-muş ya da hızla uzaklaşarak bir anda ufukta kayboluyormuş hissini verir.

Dar açılı merceklerde ise perspektif oldukça sığdır. Bu merceklerle yapılan çekimlerde nesneler arası mesafe kısaldır, perspektifte sıkışma olur. Merceğin bu özelliği geniş açılı merceklerde elde edilen etkinin tam tersinin doğmasına neden olur. Mike Nichols'un «The Graduate» filminin evlenme töreni sahnesinde olduğu gibi kameraya doğru hızla yaklaşan bir kişi ya da nesnenin hareketi bu merceklerde hiç bir zaman hedefine ulaşamayacakmış gibi görünür. Dustin Hoffman'ın, sevdiği kızın evlenme törenini durdurmak amacıyla kiliseye zamanında ulaşmak için yaptığı çılgınca koşu bu merceklerle görüntülediğinde sonuçsuz kalacak bir çaba gibi görünür.

Kamera Hareketlerinin Zamana Etkisi

Yönetmen bir olayı perdeye aktarırken seyircinin ilgisini sürekli uyanık tutmak amacıyla bir yandan dramatik yoğunluğu yüksek gerilimli anlar yaratırken, diğer yandan da seyirciyi rahatlatacak, onları yeni bir gerilimli ana hazırlayacak ortamlar hazırlar.

Bunu da çekimlerin uzunluğunu denetleyerek yapar. Ancak burada kesme ya da kamera hareketleri arasında bir bir seçim yapmak durumundadır. Bu seçimde de tek ölçü sahnenin ruhsal yapısıdır. Kasıdır. Kamera hareketleri ile yapılan çekimler perde zamanını uzunca süre kullandığından sahnenin dinamizmini yavaşlatma, akış hızını kesme eğilimindedir. Eğer son çekimlerin doğası dinamik ve güçlü ise, örneğin bir çevrinme hareketi bu ritmi sürdürmede kullanışsızdır. Kullanıldığında ise sahnenin atmosferinde bir değişim ve rahatlama sağladığı gibi, zamanda da bir durgunlaşma izleniminin doğmasına neden olur. Örneğin, David Lean'ın «Great Expectations» filminin mezarlık sahnesinde Pip'in garip görünüşlü ağaçlarla ve ses öğeleriyle (rüzgarın uğultusu, ağaçların neden olduğu hışırtı ve gıcırta sesleri) uğursuzluğu arttırılan ürkütücü ortamdán korkarak koşup uzaklaşma anında olduğu gibi, yapılacak bir çevirme ya da izleme hareketi gittikçe hızlanan ritmi kırarak bir rahatlama anı yaratabilir.

Oysa hareketli nesne yada figürleri izleme çekimleri Orson Welles'in «The Touch of Evil» filminin başlangıç sekansında olduğu gibi, bakış noktasının çevrinme, kayma, dikey yükseliş ve alçılışlarla ve optik kayma hareketleriyle sürekli değişmesi nedeniyle perde zamanını uzunca süre kullanmalarına, aksiyonun yavaş gelişimine neden olmalarına karşın çekici de olabilirler. Sahne saatli bombayı ayarlayan birinin elinin yakın çekimiyle başlar. Kamera bombayı arabaya yerleştiren suikastçıyı izlemek için hızla sağa doğru kaymaya başlar, yükselir, suikastçının kaçışını, kurbanların gelişini ve arabaya binişlerini üst açıdan izler. Araba köşeyi dönerken kamera da köşeyi döner arabayı yakalar. Geriye doğru kayarak arabayı izlemeye devam eder. Araba Vargas ve karısı Susan'ı geçer. Kamera bu kez onları izler. Onlarla birlikte kalabalığın içine doğru geriye kayar. Kamera geriye doğru kayarken, çekim, arabanın içindekilerle Susan ve Vargas'ın yeniden karşılaşmalarına dek sürer. Karşılaşma bu kez sınır karakolu önünde gerçekleşir. Nöbetçinin de bulunduğu kısa bir sahne izlenir. Kamera araba ile birlikte sola doğru kaydıkdan sonra yine Susan ve Varga ile karşılaşır. Çekim tam onlar öpüşürken biter. Kucaklaşmaları çerçeve dışından gelen bir patlama sesi ile kesilir. Susan ve Varga dönüp bakarlar. İzleyen çekim arabayı alevler içinde gösterir.

Kamera hareketlerinin bir diğer türü olan yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış hareketlerde aksiyonun süresi gerçek zamana göre daha hızlı ya da daha yavaştır. Kameranın çekim hızını saniyede

yirmidört kareden, saniyede, dakikada hatta saatte ya da günde bir kareye düşürmekle değişik bir zaman etkisi yaratmak her zaman mümkündür. Bu yöntemle bir çiçeğin giderek açılması, bir tomurcuğun gelişerek yaprağa dönüşmesi, bulutların gökyüzünde hızlı akışı gibi görsel açıdan güçlü etkiler yaratılır. Bu yöntemle dakikalar, saatler, günler, aylar ve yıllar çok kısa bir zaman dilimine sıkıştırılır.

Kamera normal hızının üstünde çalıştırılarak bir nesne ya da figürün çekimi yapıldığında ise yavaşlatılmış bir hareket elde edilir. Bu uygulamanın en yetkin örneklerinden ikisi, Akira Kurosawa'nın «Seven Samurai» ve Stanley Kubrick'in «2001» filmlerinde görülebilir. «Seven Samurai» de iki samurainin dövüşme sahnesi yavaşlatılmış hareketle verilerek bu iki kılıç ustasının savaş taktikleri ve hareketleri bir bale zerafetinde ve tüm açıklığıyla gösterilir. Kılıçların parıltılar saçan keskin kenarlarının birbirlerine çarpması yavaş hareketle verilerek bir yandan tehlikenin boyutu yükseltilirken, diğer yandan da seyircide samurailerin bu vuruşlardan tam zamanında kaçıp kaçamayacakları, vuruşları anında karşılayıp karşılayamayacakları şüphesi uyandırılır.

Stanley Kubrick'in filmi «2001»in başlangıç sekansında, bir maymun adamın sopa gibi kullandığı büyükçe bir kemik parçasıyla bir yığın hayvan kemiğine tembelce vurduğu görülür. Sopa'nın kemikler üzerinde güçlü bir etki yarattığını farkettilerinde giderek daha hızlı vurmaya, kemikler havada uçmaya başlar. Bu andaki çışku dolu çılgınca duyguyu vermek, vuruşları ve havada uçan kemik parçalarını göstermek ve bu anı uzatmak için yavaşlatılmış hareketle birlikte uyumu ustaca yapılmış bir aksiyon kurgusuna geçilir. Bu yöntem, yumruğuna göre kemik parçasının kendisine daha büyük güç sağladığını anlayan maymun adamın şaşkınlığını vermede de daha etkili bir anlatım sağlar. Sonra zekasının gücü yardımıyla dünyadaki tüm yaratıklar üzerinde bir egemenlik modeli kurmaya başladığını ifade eden bir çekime geçilir. Çevresinde yerde yatan hayvan kafataslarını parçalamaya başlar. Bu anda kamer yerden hafifçe yükselir ve olayı yakından izler.

Bu kısa sekans içinde çok karmaşık bir düşüncenin ve güçlü bir duygunun anlatımı çok dikkatlice seçilmiş öğelerle birlikte yavaşlatılmış hareketin ustaca kullanımıyla gerçekleştirilmiştir.

Sesin Zamana Etkisi

Günlük yaşamda dikkatin değişimi yeni ilgi merkezlerinin oluşmasında, bir başka deyişle dikkatin yoğunlaştığı yerdeki nesnelere bilinçli olarak farkına varılmasında, seslerinde algılanmasında en önemli etkenlerdir.

Göz görüş alanı içinde bulunan herşeyi nasıl aynı seçicilikte görmüyor, sadece konsantre olunan nesneyi tam olarak net görüyorsa, benzer şekilde kulak ta sadece duymak istenilen şeylere karşı bir yönelme gösterir. Yeni bir fiziksel hareket ya da zihinsel bir çaba olmadıkça bakılan nesnenin ve duyulan sesin dışındaki nesne ve seslerin bilinçli olarak farkına varılmaz. Bir kuşun ani hareketinin ilgiyi kendisine çekmesi gibi, bir saatin zilinın çalması, bir fren sesi, ses düzeyinde ve niteliğindeki bu ani değişim de dikkati kendisine toplar.

Dikkati çevredeki seslerden sadece bazalarına yöneltme, diğerlerine karşı bilinci kapatma işlemi, yönetmenin filmde sesi kullanma tarzına ışık tutar. İşte yönetmen bilincin yaptığı gibi sahneye en etkili dramatik anlatımı verebilmek için seste bir seçme işine girer. Anlatım açısından önemli sesi ya da sesleri güçlendirirken, diğerlerini çok düşük düzeyde tutar.

Tüm bunların yanında yönetmen sesi gerçekçi bir tarzda işleyebilmek için de ses ile görüntüyü birbiriyle işler. Ses görüntü ile eşlendiğinde, perdede sesi oluşturan kaynak görüldüğünde ses de işitilir. Bu eşzamanlı bir sestir. Eşzamanlı ses, sesin öyküdeki olaylarla ilgili görüntülerle aynı zamandan meydana gelme durumudur. Bu, izleme süresine bağlı olarak ses ile görüntünün bir uyumudur. Karakterler arasındaki konuşmaların çoğunluğu eşzamanlı sestir. Oyuncuların dudakları, sözcüklerin işitilme anı ile aynı zamanda hareket eder. Burada konuşmanın süresi, görüntünün perdedeki süresini belirlemede etkin bir rol oynar.

Ancak sesin görüntüye bu türden bir bağımlılığı onun filmde özgürce işlenemeyeceği anlamına gelmez. Filmde kimi zaman ses ve görüntü kaynakları arasında özgür bir ilişkinin varlığı da sözkonusudur. Bu ilişki sesin eşzamanlı sestem daha farklı bir tarzda bir zaman belirleyici olarak ortaya çıkmasına neden olur. Bu durumda ses görüntüdeki olaylarla ilgili değildir, ve eşzamanlı olmayan ses diye tanımlanır. Eşzamanlı olmayan ses görüntüden önce yada görüntüden ilerde olabilir. Ses ile görüntü arasındaki bu ilişki olayların gelişiminde zamanda atlama yapmaya olanak sağlar.

- . Ses görüntüden öncedir. Bu uygulamada görüntü şimdiki zamandaki gelişimini sürdürürken, daha önce olmuş olaylarla ilgili sesler görüntüye eşlik eder. Ses hem o olaylarla ilgili bilgiler verirken hem de zamanda atlamaya neden olur.

Hitchcock «Psycho» filminde, bir önceki sahnede geçen konuşmaları izleyen çekimde karakterin anımsamaları olarak kullanır. Bu yöntemle sesle bir geriye dönüş izlenimi yaratılır. Bir önceki sahnede filmin ana karakteri Marion Crane, patronunun bankaya yatırması için kendisine verdiği paralarla birlikte arabasına binerek kaçar. Görüntüler Marion'un bel çekiminde direksiyon başında gösterirken, ses kuşağında patronu ile aralarında geçen konuşmalar duyulur.

- . Ses görüntüden ilerdedir. Bu yöntemde görüntüler geçmiş zaman ile ilgiliyken, ses şimdiki zamanda; görüntüler şimdiki zamandayken, ses gelecek zamandadır.

John Ford'un, «How Green Was my Walley» filminde, olayın kahramanı Galler'de geçirdiği çocukluk yıllarının öyküsünü anlatır. Başlangıçtaki kısa anın dışında hep çocuk olarak görünür. Anlatımı yapan erkek sesidir.

Anımsama sesleri ile ilgili bir diğer örneğe «Psycho» filminden alınan sahnenin sonlarında karşılaşılır. Marion, pazartesi günü hırsızlık olayı anlaşıldığında patronunun söyleyebileceklerini düşünür. Araba ile uzaklaşma görüntüleri üzerine yerleştirilmiş ses daha ilerdeki bir zamanı tanımlar. Bu sesler karaktere ait önsezilerdir.

Kurgu ve Geçiş Yöntemlerinin Zamana Etkisi

Bir film perdede izlendiğinde, temanın gelişimine koşut olarak ilk çekimden son çekime kadar sürekli ileri bir hareketle birbirlerini izleyen çekimler dizisi olarak görülür. Film kurgu yoluyla bu çekimleri birleştirerek bir olgudan bir diğerine, bir ortamdan bir başka ortama, bir zaman diliminden bir başka zaman dilimine atlayarak gelişir. Filmin gelişimindeki süreklilikte hiçbir kesilme olmadığı halde, kurgu aksiyonun gelişimini ileri götürürken, çekimler arasındaki ilişkiyi kurarken gerçek zaman sürekliliğinde kesintilere neden olur. Kurgu, çekimleri birbirleriyle birleştirirken gereksiz zaman bağlantılarını olgudan çıkartarak zamanda ileri bir hareket sağlar. Kurgunun temanın gelişimini sağlamak ve aksiyonu ileriye doğru geliştirmek amacıyla gereksiz zaman bölümlerini, bir

başka deyişle gereksiz zaman dilimlerini atma işleminde çekimler arası geçiş yöntemleri önemli rol oynar.

Farklı zaman dilimlerinin birbirleriyle birleştirmede en basit yöntem kesmedir. Basit anlamda ele alındığında çekimler arasında zamanda süreklilik sağladığı, gerçek zamandaki sürekliliği koruduğu görülür. Bu tür bir yaklaşımda çekimler arasında zaman açısından hiçbir kopukluk yoktur. Aksiyon kesintisizce sürer. Daha farklı bir açıdan bakıldığında ise kasma, aksiyonun gelişimine katkıda bulunmayan olguların atılmasında, dolayısıyla zamanda kısaltma ya da zamanda atlama yapılmasında kullanılır.

Zamanda atlama türünün ilki bir zaman diliminin dışarda bırakılmasıdır. Atlanılan bu zaman dilimi algılanabileceği gibi ölçülebilir de. Atlamanın oluşu ve uzunluğu hem görüntüde hem de ses-te az çok farkedilebilecek bir kesintiyle gösterilir. Zamanda bir kesinti ya da boşluğun varlığının sezinlenebilmesi mekansal sürekliliğin yeterince korunması ile sağlanır. Örneğin, Alain Resnais'in «Hiroshima Mon Amour» filminde, fransız kadını ile japon sevgilisi arasında geçen otel odası sahnesinde olduğu gibi, mekan sürekliliğinin korunması seyirciye kesintisiz bir aksiyon içinden bazı bölümlerin çıkartılmış olduğunu belirleme, hatta çıkartılan bölümün gerçek uzunluğunu ölçebilme olanağı sağlar. Sahne, japon sevgilinin fransız kadınına başından geçen olayları anlattığı üç çekimden oluşur. Konuşmanın başlangıcında adam yatakta yatmaktadır. Kesme yapılır. Aynı arka fon, adam konuşmasını yatakta oturarak sürdürür. Konuşması bir önceki anla tamının içeriği doğrultusunda sürer. Son çekimde ise, adam aynı arka fon önünde bu kez ayakta durur. Konuşmasını bitirir. Fransız kadının görüntü dışında tutulduğu bu sahnede önemsiz zaman dilimlerinin atılması sahneye öz-lü ve çarpıcı bir nitelik kazandırmıştır.

Zaman atlamaları bu sahnede olduğu gibi her zaman ölçülebilir bir nitelikte olmayabilir. Stanley Kubrick'in «2001» filminin başlangıç sekansında maymun adamın vuruşlarıyla havaya fırlayan kemik parçalarının birbirinden, dünya çevresinde dönen nükleer bir silaha yapılan kesmede olduğu gibi yüzyılları kapsayacak şekilde süresi belirsiz de olabilir.

Zaman atlamaları ileriye doğru olabildiği gibi, öykü içinde gizli kalmış noktaları açıklamak, bilinçaltı tarafından algılanan olayları vermek, yıllar önce olmuş olayları anlatmak amacıyla geriye, geç-

miş zamana doğru da yapılabilir. «Hiroshima Mon Amour» filminde, Fransız kadın otel odasının balkonundan yatakta uyumakta olan Japon sevgilisine bakmaktadır. Çocukların uykuda yaptıkları gibi yavaşça hareket eden ellerine takılır bakışları. Ansızın kesme ile bir nehir kenarında aynı pozisyonda yatan ve ölmekte olan genç bir adamın görüntüsüne geçilir. Elleri acı ile kıvrılmaktadır. Görüntü çok kısadır. Yeniden Japon sevgilisine bakmakta olan kadının görüntüsüne dönülür.

Daha sonra Japon sevgilinin evinde geçen bir sahnede, Japon sevgili Fransız kadınına; «Savaş sırasında sevdiğin erkek ransız mıydı?» der. Ansızın alacakaranlıkta kent meydanından geçen bir Alman askerinin silüetine kesmeyle geçilir. Sonra yeniden Fransız kadınına dönülür. «Fransız değildi» der. Sonra ilave eder. «Evet Nevers'teydi» der. Nevers'in kış günlerindeki görüntülerine geçilir. Eski duvarlar, ağaçlar, harabeler...

Kesme ile ilgili olarak sözüedilen zamanda atlama türleri, başka yöntemlerle de gerçekleştirilebilir. Ancak kesmeden farklı olarak, kararma-açılma, geçme, silme gibi yöntemlerle yapılan zaman atlamaları hem göze daha hoş gelir, hem de yumuşak bir üttmede olur.

Orson Welles'in «Citizen Kane» filminde, Kane'in yaşam öyküsünü araştıran gazetecinin Kane'e yakın kişilerle yaptığı görüşmelerde onların anıları geçme ile yapılan geriye dönüşlerle anlatılmaya çalışılır.

Yine Kane ile karısını masa başında gösteren kahvaltı sahnesi bir evliliğin anatomisinin anlatımında ekonomik davranması ve zamanı görsel işitsel bir şema içinde etkin bir güç olarak kullanması açısından önemlidir. Kane ile karısı ilk çekimde birbirini seven bir çift olarak görülürler. Konuşmaları da bu yönde gelişir. Zaman geçer çiftin aralarının bozulduğu görülür. Zaman çekişi, geçme ve kostümlerdeki değişimle verilirken, çiftin aralarının bozulduğu, ilk çekimdeki sevgi dolu konuşmaların kavgaya dönüşmesiyle ve kadının yüzünü kocasına rakip bir gazetenin arkasına saklamasıyla gerçekleştirilir.

Zamanda atlamının silme ile verildiği yetkin örneklerden biri Akera Kurosawa'nın «İkiru» filminin belediye bürolarında geçen sahnesinde görülür. Sahne bir gurup kadının belediyede bir memura şikayetlerini anlatmaya çalışmasıyla başlar. Memur onları

bir başka bölüme gönderir. Bundan sonra bir dizi hızlı silme kullanılarak kurumun değişik bölümlerinde çalışan memurların sırayla bu işle ilgili olmadıklarını ve kadınları bir başka bölüme gönderdikleri çekimlere geçilir. Sonunda kadınlar ilk karşılaştıkları memurla yeniden karşılaşır. Sekansın başlangıcında kadınlar ve ilk memur vardır. Ancak bu memur kadınları başka bir bölüme gönderdikten ve ilk silme oluştuktan sonra izleyen çekimlerde memurlar yakın çekimlerde verilirler ve kameraya doğru bakarak konuşurlar. İlk memur yeniden görülene dek kadınlar görüntüde yoktur, sesleri de duyulmaz. Kurosawa'nın toplumsal eleştirisi silme ile yapılan zaman atlamaları ile çok ekonomik bir yöntemle gerçekleştirilir.

İşte yönetmen çekimler arası geçiş yöntemleriyle zamanda atlamalar yaparak önemli anları ve öykünün gelişimine katkıda bulunacak olayları seçerken, diğer yandan da kurgu yoluyla zamanı daha kompleks şekilde işleyerek dramatik yoğunluğu yüksek gerilimli anlar yaratır. Zamanın kompleks kullanımına yoğun şekilde paralel kurguda rastlanır. Paralel kurguda genellikle birbirinden uzakta gelişen iki aksiyon, bir başka deyişle iki öykü çizgisi vardır. Geometrideki karşılığından farklı olarak örneklerin çoğunluğunda bu sinematik çizgiler bir süre sonra kesişirler. Paralel kurguda aksiyon ana ve yan aksiyonlara bölünür. Öykünün önemli bölümlerini içeren ana aksiyon ayrıntılı bir şekilde işlenirken, yan aksiyona aksiyonu hızlandırıcı, zamanı yoğunlaştırıcı bir işlev yüklenmiştir. Ancak eşzamanlılıktan farklı olarak paralel kurguda ardarda gelen sahneler arasında bir süreklilik ve zamansal bir gelişim vardır. Bu süreklilik yan aksiyondan ana aksiyona, ana aksiyondan yan aksiyona geçilirken de sürer. Aksiyonlar arasında bu gidip gelmeler zamanda istenilen tasarrufların yapılmasına da olanak sağlar. Aksiyonlardan biri zamanı tüketirken, aynı anda diğer aksiyonun gelişiminin sürmekte olması zamanda yapılan bu tasarruflara gerçekçi bir nitelik te kazandırır.

Kurguda zamanın bir diğer anlamlı kullanımı da ritm yaratılmasıdır. Çekimlerin uzunluğundaki değişim ritmik kurgunun temelidir. Kısa, uzun, orta boy kesmeler tümüyle yaratılmak istenen atmosfer tarafından belirlenir. Örneğin herbiri beşer saniyelik sürelerle sahip çekimler dizisi, herbiri sadece birer saniye süren çekimler dizisine göre daha yavaş bir ritm yaratır. Bu tür dizilerin birden fazla tekrarı bir gelişim örgüsü çizecek ya da ritimde kont-

rast oluşturacaktır. ekim sürelerinin değişimi ritmik düzenin çeşitliliğini daha da arttırır. şphtesiz çekimlerin ritmik düzenlemeleri için denetimsiz sreler ve ölçsüz zaman aralıkları önermek imkansızdır. Ritm ve çekimlerin örgüsü anlaşılacağı gibi mekaniktir. Değişik ritm ve zaman aralıklarının düzenlenmesiyle ritmik kompozisyonlar sınırsız çeşitlilik yaratır. Böylece ritm, sezgiyi arttırıcı ve duyuğu oluşturucu bir katalizör gibi rol oynar.

Sonuç

Film yks içinde en duyarlı ve en dinamik faktör olması zamanın işlenişinde güçlüklerle karşılaşılmasına neden olur. yk basit ve nisbeten kısa bir kronolojik gelişim izlese bile zaman öyküyü ileriye götüren bir baskı aracıdır. Bir anlamda zamansal ilişkilerce dokunan film formu ise, belli bir zaman dilimi içinde yoğunlaştırılmış bir yaşantının içinden seçilmiş aksiyonlar tarafından belirlenir. Aksiyonlar arasındaki bağlantılar ve geçişler zaman ile öylesine dokunur ki her değişim ya da çekim bir önceki çekimle ve anlamsal bağlar içerir. Bu tür bir bağlantı dizgesi içinde her çekimin zaman izelgesi içindeki yeri ise onun anlatım içindeki etkisinin gücünü belirler.

Sonuç olarak denilebilir ki gerçek zaman kronolojisinin temel ilkelerine göre düzenlenen filmsel zaman, gerçek zamanın bilinçli bir organizasyonudur. John Howard Lawson'un dediği gibi filmde, saniyelerin tıktırtısı ve asırların muhteşem geçişleriyle hareket eden zaman, zamanı belirsiz bir dş içine kaçamaz. Filmsel zaman asla akrep ve yelkovanı olmayan bir saat değildir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Andrew, J.Dudley : **The Major Film Theories:** London: Oxford University Press, 1976
- Arijon, Daniel : **Grammar of the Film Language:** London: Focal Press, 1976
- Bordwell, David and Kristin Thompson : **Film Art: An Introduction:** California: Addison - wesley Publishing Company, 1980

- Burch, Noel : **Theory of Film Practice:** New Jersey: Princeton University Press, 1981
- Edmonds, Robert : **The Sights and Sounds of Cinema and Television:** London: Teachers College Press, 1982
- Lawson, John Howard : «Time and Space», **The Movies as Medium.** Selected by Lewis Jacobs. New York: Ostragon Books, 1973
- Mascelli, Joseph V. : **The Five C's of Cinematography:** Hollywood: Cine-Grafik Publications, 1965
- Sharff, Stefan : **The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cineesthetic Impact.** New York: Columbia University Press, 1982
- Smallman, Kirk : **Creative Film Making:** London: Collier-Macmillian Ltd, 1969
- Spottiswoode, Raymond : **A Grammar of the Film:** Los Angeles: University of California Press, 1973